

## Estudio mitocrítico de *Los encantos de Medea* de Francisco de Rojas Zorrilla: continuidades y disidencias con Eurípides\*

### Mitocritical study of *Los encantos de Medea (Medea's Charms)* by Francisco de Rojas Zorrilla: similarities and differences with Euripides' work

---

IVÁN GÓMEZ CABALLERO

Departamento de Filología Hispánica y Clásica

Facultad de Letras

Universidad de Castilla-La Mancha

Avenida Camilo José Cela s/n

13071-Ciudad Real (España)

[ivan.gomez8@alu.uclm.es](mailto:ivan.gomez8@alu.uclm.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8792-1088>

Recibido/Received: 03.09.2023 | Aceptado/Accepted: 13.11.2023

Cómo citar/How to cite: Gómez Caballero, Iván, “Estudio mitocrítico de *Los encantos de Medea* de Francisco de Rojas Zorrilla: continuidades y disidencias con Eurípides”, *MINERVA. Revista de Filología Clásica* 36 (2023) 217-240.  
DOI: <https://doi.org/10.24197/mrfc.36.2023.217-240>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

**Resumen:** En el teatro español de los Siglos de Oro, la escuela calderoniana reescribió varios mitos cuyas protagonistas eran las *femmes fatales* de la tradición clásica, como las magas griegas Medea y Circe. Así, Francisco de Rojas Zorrilla, siguiendo la leyenda corintia griega de Medea, reescribió el mito, al igual que lo hicieron en su tiempo los trágicos, el griego Eurípides y el latino Séneca. Nuestro trabajo pretende establecer, a partir de una perspectiva comparatista y mitocrítica, por un lado, si la tragedia de Eurípides puede ser la fuente directa del texto aurisecular, y, por otra parte, en qué medida el dramaturgo toledano se aleja de los mitemas de la versión corintia, en concreto, la traición de Jasón, el filicidio de Medea, el asesinato del rey y de la princesa y, finalmente, la huida en un dragón con el que se dirige a Atenas.

**Palabras clave:** Francisco de Rojas Zorrilla; Eurípides; Medea; mitocrítica; literatura comparada.

---

\* Este trabajo ha sido financiado gracias al proyecto de investigación PID2020-117749GB-C21 del Instituto Almagro de teatro clásico de la Universidad de Castilla-La Mancha del que formo parte.

**Abstract:** In Golden Age's Spanish theatre, the Calderón school rewrote several myths whose protagonists were *femmes fatales* in the classical tradition, such as the Greek sorceresses Medea and Circe. Francisco de Rojas Zorrilla, following the version of the Corinthian legend on Medea, rewrote the myth, like the Greek Euripides and the Latin Seneca had previously done. This article aims to establish, from a comparative and mythocritical perspective, on the one hand, whether Euripides' tragedy can be the direct source of the this Spanish Golden Age text, and, on the other hand, whether Rojas Zorrilla's version moves away from the myths of the Corinthian version, specifically Jason's betrayal, Medea's filicide, the murder of the king and the princess and, finally, the flight on a dragon with which she goes to Athens.

**Keywords:** Francisco de Rojas Zorrilla; Eurípides; Medea; mythocritics; comparative literature.

**Sumario:** INTRODUCCIÓN | 1. EL MITEMA DE LA TRAICIÓN DE JASÓN | 2. EL MITEMA DEL ASESINATO | 3. EL MITEMA DE LA HUIDA EN UN DRAGÓN | CONCLUSIONES | BIBLIOGRAFÍA

**Summary:** INTRODUCTION | 1. THE MYTH OF JASON'S BETRAYAL | 2. THE MYTH OF THE MURDER | 3. THE MYTH OF THE FLIGHT ON A DRAGON | CONCLUSIONS | BIBLIOGRAPHY

## INTRODUCCIÓN

En los últimos veinte años, se ha avanzado en el estudio del mito de Medea, especialmente en su transmisión y recepción en las literaturas latina y europea<sup>1</sup>. En el teatro español de los Siglos de Oro, el mito interesó relativamente a los dramaturgos áureos. De hecho, conservamos varias obras, como *Los encantos de Medea* de Francisco de Rojas Zorrilla, *El vellocino de oro* de Félix Lope de Vega y Carpio y *El divino Jasón y Los tres mayores prodigios* de Pedro Calderón de la Barca.

La comedia *Los encantos de Medea* fue publicada en la *Segunda parte de comedias* (1645) del dramaturgo toledano Francisco de Rojas Zorrilla y, desde un punto de vista genérico-temático, se adscribe a la tragedia de los Siglos de Oro. Así, si eliminamos las comedias dudosas y atribuidas a Francisco de Rojas Zorrilla según Rafael González Cañal<sup>2</sup>, obtenemos que salieron de su pluma un total de once tragedias, estudiadas por Gemma Gómez Rubio<sup>3</sup> en su tesis doctoral, entre ellas *No hay ser padre siendo rey*, *Casarse por vengarse*, *Persiles y Sigismunda*, *Los celos de Rodamonte*, *Santa Isabel, reina de Portugal*, *La traición busca el castigo*, *El profeta falso Mahoma*, *Progne y Filomena*, *El más impropio verdugo* y *Los áspides de Cleopatra*.

<sup>1</sup> ARCELLASCHI (1990), ROCHA PEREIRA ET ALII (1991), MOREAU (1994), CLAUSS y JONHSTON (1997), CORTI (1998), GENTILI y PERUSINO (2000), MORENILLA (2002) 333-367 y MARTINO (2006).

<sup>2</sup> GONZÁLEZ CAÑAL (2007) 217-235, (2015) 25-36.

<sup>3</sup> GÓMEZ RUBIO (2008).

En el siglo XVII, la comedia fue representada, al menos una vez, dado que no conservamos demasiadas noticias sobre su puesta en escena. Según Rennert<sup>4</sup>, se interpretó con el nombre *La encantadora de amor* el 21 de noviembre de 1629 en palacio por la compañía de Antonio García de Prado y Peri. En el siglo XVIII, se representó, además, el 23 de septiembre de 1723 en Valladolid por la compañía de Manuel Pesoa y Fresneda<sup>5</sup>.

*Los encantos de Medea* ha sido una obra que no ha tenido una valoración positiva por parte de la crítica<sup>6</sup>. A pesar de ello, ha sido bastante estudiada en comparación con otras obras de Francisco de Rojas Zorrilla, dramaturgo toledano que escribió varias comedias y autos sacramentales mitológicos, como, por ejemplo, *Progne y Filomena*, *Hércules*, *El robo de Elena y la destrucción de Troya* de dudosa autoría, *El robo de las sabinas*, en colaboración con Antonio Coello Ochoa y Juan Coello Ochoa<sup>7</sup> y *El jardín de Falerina* y *Los privilegios de las mujeres*, ambas en colaboración con Pedro Calderón de la Barca y Antonio Coello Ochoa, que aborda el mito de Coriolano<sup>8</sup>.

Nuestro propósito es muy diferente a todos estos últimos estudios, puesto que *Los encantos de Medea* no ha sido analizada desde la perspectiva mitocrítica, con la que pretendemos analizar qué mitemas perviven en la obra comparándola con *Medea* de Eurípides, relato fundador del mito de la *femme fatale*<sup>9</sup>. El objetivo, por tanto, es doble: por un lado, pretendemos estudiar de qué forma Francisco de Rojas Zorrilla se distancia de la tragedia griega de Eurípides y, por otra parte, analizar los mitemas de la versión griega que aparecen en la comedia.

<sup>4</sup> RENNERT (1907) 339.

<sup>5</sup> ALONSO CORTÉS (1923) 347.

<sup>6</sup> Cfr. “Al principio está muy bien expresado el grande amor de Medea a Jasón, su esposo, y en algunos lugares recuerda vagamente la grandeza trágica del teatro griego”, COTARELO Y MORI (911) 165; “*Los encantos de Medea* is of little artistic value”, MACCURDY (1958) 28; “no suele considerarse esta obra como uno de los mayores logros del autor toledano [...] la tragedia de Rojas Zorrilla resulta mucho más bronca que la de sus modelos clásicos Eurípides y Séneca”, PEDRAZA JIMÉNEZ y RODRÍGUEZ CÁCERES (1980) 507-508.

<sup>7</sup> La comedia ha sido igualmente estudiada por la mitocrítica: GÓMEZ CABALLERO (2021a, 2021b).

<sup>8</sup> En cuanto al estado de la cuestión, María Teresa JULIO GIMÉNEZ (2005) ha abordado las cuestiones escenográficas y también ha realizado la primera edición crítica de la obra, Francisco de ROJAS ZORRILLA (2014); Susana HERNÁNDEZ ARAICO (2008, 2010) se ha centrado en la burla y en la sátira; María Teresa CATTANEO (1992) y Marcela TRAMBAIOLI (1995) en la ubicación la comedia en el contexto de la comedia de magia aurisecular y, finalmente, Andrés POCIÑA PÉREZ (2002), Juan Antonio MARTÍNEZ BERBEL (2003) y Roberta ALVITI (2020) la han relacionado con otras obras en las que aparecen Jasón y Medea en el teatro de los Siglo de Oro, como *El vellocino de oro* de Lope de Vega y *El divino Jasón* y *Los tres mayores prodigios* de Calderón de la Barca, si bien, como explicaremos a partir del análisis de Fritz GRAF (1997) 21-22, Lope y Calderón reescriben el mito sobre la base de las versiones de la Cólquide y de Yolcos, siendo Francisco de Rojas Zorrilla el único dramaturgo áureo que retoma la leyenda mítica de la Corinto.

<sup>9</sup> La mitocrítica está fundamentada en los estudios de EIGELDINGER (1987), DURAND (1993, 2012), HERRERO CECILIA (2006) y BRUNEL (1992a, 1992b, 2016).

La mitocrítica, como disciplina literaria y como fundamentación teórica sobre la que pivotamos el trabajo, nos ayudará a identificar los mitemas, las estructuras míticas y mitologemáticas de estas obras literarias<sup>10</sup>. En este punto, la reescritura mítica se sustenta en las relaciones de hipertextualidad, siendo el hipertexto el drama eurípideo y el hipotexto, la comedia rojiana<sup>11</sup>.

Desde esta fundamentación teórica, hay que distinguir entre la tradición ancestral y oral perdida del mito “literaturizado” que recoge Eurípides, dramaturgo griego que, seguramente, lo reformuló con leves variaciones mitemáticas. En este sentido, la tradición ancestral es un relato ejemplar y simbólico para explicar una cuestión antropológica que el mundo griego no sabía explicar con el *lóγος*, pero sí con el *μῦθος*<sup>12</sup>. El “mito literaturizado” es, pues, una reformulación del mito oral de una mitología colectiva, que se adapta y se transforma, es decir, en nuestro caso, *Los encantos de Medea* de Francisco de Rojas Zorrilla, que es un relato mítico explícito y patente por los nombres y la situación que desarrolla la comedia aurisecular a partir de las versiones anteriores de Eurípides, de Séneca y de Ovidio, entre otros.<sup>13</sup>

Para analizar la comedia barroca, nos basaremos en los estudios de los mitemas de Fritz Graf, quien distingue dos transmisiones diferentes del mito de Medea: por un lado, una tradición vertical en la que existen diferentes versiones de un mismo episodio mítico, como, por ejemplo, *Medea* de Eurípides, *Medea* de Séneca y *Los encantos de Medea* de Francisco de Rojas Zorrilla, y, por otro, una tradición horizontal perteneciente a la Antigua Grecia, en donde había cinco leyendas específicas según territorios concretos<sup>14</sup>. Respecto a este último grupo, cabe destacar las siguientes leyendas:

- *La versión de la Cólquide*: Medea ayuda a Jasón para obtener el vellocino de oro y huye con él, traicionando a su familia<sup>15</sup>.
- *La versión de Yolcos*: Medea ayuda a Jasón para vengarse de Pelias y huyen de las Peliades.
- *La versión de Corinto*: Jasón traiciona a Medea, que, tras sentirse humillada, asesina al rey corintio, a la princesa, amante de Jasón, y también a sus propios hijos.
- *La versión de Atenas*: Medea se refugia con el rey Egeo e intenta asesinar a su hijo Teseo.

<sup>10</sup> Entendemos que el mitema es la unidad mínima en la narración de un mito a partir de las distintas reescrituras.

<sup>11</sup> GÉNETTE (1992) 13.

<sup>12</sup> DURAND (1993, 2012).

<sup>13</sup> El concepto de “mito literaturizado” proviene de los estudios de BRUNEL (1992a, 1992b, 2016).

<sup>14</sup> GRAF (1997) 21-22.

<sup>15</sup> La versión de la Cólquide tuvo también una cierta influencia en la poesía barroca española. Por ejemplo, Lope de Vega la cita en el poema 134 de *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*: “Cuarenta veces vio la primavera,/ el vellocino de Jasón vitoria, en tanto que te dio la sacra historia/ el magisterio y cátedra (sic) primera”. Citamos por la edición de Ignacio ARELLANO AYUSO (VEGA CARPIO) 2019.

- *La versión de las Medeas*: abandona Atenas y se establece entre las Aroioi en las tierras altas iránias, que se llamaron, a partir de entonces, las Medeas.

Por tanto, de todas estas versiones, podemos distinguir una serie de mitemas: por ejemplo, el mitema de la persecución del vellocino de oro, presente en la versión de la Cólquide; el mitema del asesinato de Pelias, en la de Yolcos; el mitema de la traición de Jasón, el mitema del asesinato de su hijo y el mitema de la huida de Medea, en la de Corinto; el mitema del refugio en Atenas y el mitema del asesinato de Egeo, en la de Atenas; y, finalmente, el mitema del exilio en Irán en la versión última. Todas estas translaciones pertenecen a estadios diferentes y arcaicos del mito, que fueron adquiriendo forma en la versión final del mito, tanto la “vertical tradition” como en la “horizontal tradition” en palabras de Fritz Graf.

Eurípides recogió la versión corintia, aunque quizá pudo haber retocado la estructura mitemática de la tradición arcaica griega, como sugieren Moreau<sup>16</sup> y Johnston<sup>17</sup>. Así, Séneca también refundió la versión euripidiana del mito, mientras que Apolonio de Rodas siguió las de la Cólquide y Yolcos en sus *Argonáuticas*. En el teatro español de los Siglos de Oro, Lope de Vega y Calderón de la Barca siguieron también esta versión, mientras que Francisco de Rojas Zorrilla es el único dramaturgo del siglo XVII que sigue la corintia.

Rojas Zorrilla recrea sus tragedias de forma diferente a como lo hacían los trágicos griegos como Eurípides, Sófocles y Esquilo, puesto que combina lo trágico y lo cómico<sup>18</sup>. Además, el dramaturgo toledano, como no puede ser de otra forma, ha de actualizar al mito al contexto histórico, pero también al literario de su tiempo, en concreto a las convenciones que había marcado Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* con los personajes-tipo del Siglo de Oro, entre los que destacan el galán, la dama, el gracioso, la criada, el padre y el rey<sup>19</sup>.

La reescritura mítica es siempre, por tanto, una actualización al contexto histórico y literario, al mismo tiempo que a los gustos propios del autor<sup>20</sup>. En este sentido, en *Los encantos de Medea* observamos lo que Felipe Pedraza<sup>21</sup> denomina “la dilación morbosa de la violencia”, puesto que Mosquete forma parte de los graciosos rojianos que relajan la intriga con varias deceleraciones “narrativas”. Asimismo, las tragedias de Rojas Zorrilla, contienen “elementos y símbolos que anuncian los momentos esenciales del drama”<sup>22</sup>. De hecho, la traición de Jasón y,

<sup>16</sup> MOREAU (1994) 101-103.

<sup>17</sup> JOHNSTON (1995) 361-387.

<sup>18</sup> Vid. GÓMEZ RUBIO (2008; 2015) y PEDRAZA JIMÉNEZ (2007) 13-30, 31-49, 71-86, 87-105; (2013) 239-253 para un estudio más avanzado de la inclusión de elementos cómicos y trágicos en la obra teatral del dramaturgo toledano.

<sup>19</sup> JOSÉ PRADES (1963).

<sup>20</sup> HERRERO CECILIA y MORALES PECO (2008) 13-28; GARCÍA GUAL (2008) 31-44; MARTÍNEZ FALERO (2013) 481-496.

<sup>21</sup> PEDRAZA JIMÉNEZ (2007) 40.

<sup>22</sup> GÓMEZ RUBIO (2015) 75.

concretamente, el rapto de sus hijos en la primera jornada es un símbolo que anuncia el mitema del asesinato de sus hijos como veremos en §2.

En *Los encantos de Medea*, al seguir la leyenda corintia, encontramos el mitema de la traición de Jasón, el mitema del asesinato de sus hijos y el mitema de la huida en un dragón. Sin embargo, al igual que en el hipotexto euripidiano, Francisco de Rojas Zorrilla alude mediante la analepsis a episodios anteriores que habían sucedido en las versiones de la Cólquide y Yolcos. Entre ellos, cabe destacar que Medea recuerda cómo asesinó a Pelias, el tío de Jasón:

MEDEA. [...] esto supuesto sabrás,  
que tu tío aleve Pelias,  
ese que por reinar quiso  
matarte, rindió a la fiera  
parca la cerviz altiva  
por mi industria, y así ordena  
mi cólera darle muerte,  
poniendo a sus hijas mismas  
por carniceros verdugos,  
que en sus entrañas sangrientas  
siete veces al cuchillo  
opusieron la violencia.

*Los encantos de Medea* (vv. 182-192).<sup>23</sup>

Nuestro trabajo se estructura de la siguiente forma: en §1 estudiamos el mitema de la traición de Jasón; en §2 el mitema del asesinato de los hijos de Jasón y de Medea, junto con la princesa y el rey; en §3 el mitema de la huida de Medea en un dragón; y, finalmente, en §4 dirimimos las posibilidades de que *Medea* de Eurípides sea la fuente directa de *Los encantos de Medea*.

A continuación, desarrollamos una tabla en donde damos cuenta de la estructura de la obra, siguiendo el análisis teórico-literario del concepto de “cuadro”, cuya división nos permitirá delimitar el argumento en cuadros y, a su vez, nos ayudará a detectar con cierta facilidad los intertextos<sup>24</sup>.

<sup>23</sup>Citamos por la edición de María Teresa JULIO GIMÉNEZ, ROJAS ZORRILLA (2014).

<sup>24</sup>RUANO DE LA HAZA (2000) 69 explica así el concepto:

Un cuadro puede definirse como una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados. El final de un cuadro ocurre cuando el tablado queda momentáneamente vacío y siempre indica una interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción, interrupción que va a veces acompañada por un cambio de adornos o decorados escénicos [...]. Generalmente, el final de un cuadro es también marcado por un cambio estrófico.

Jornada	Cuadro	Versos	Resumen argumental	Intertexto
I	I	1-305	Mosquete y Jasón descienden a una selva desde una nube, conducidos por Medea. Jasón, esposo de Medea, le confiesa al criado que ama a la princesa Creúsa. El gracioso le dice que Medea ha muerto, junto con sus hijos. Justamente cuando va a ser asesinado por Jasón, aparece la hechicera y le comenta su plan	*
I	II	306-324	Mosquete y Jasón se quedan a solas: Jasón le comenta que deben huir esa misma noche de los encantos de la hechicera Medea, dado que considera que están en grave peligro. Teme también por la vida de Creúsa, su amada.	Fábula XXIV de Higino  <i>Metamorfosis</i> (VII, 297-356) de Ovidio  [Referencias a la muerte de Pelias]
I	III	325-428	El rey Esón va a asesinar a su mujer, convertida por Medea en ella misma. La reina revela su identidad, pero su esposo no le cree. Finalmente, es asesinada. Sin embargo, se produce rápidamente la anagnórisis: un soldado le revela a Esón de quién es el cuerpo asesinado.	*
I	IV	429-660	Jasón intenta salvar, junto con el criado y el gracioso Mosquete, a sus propios hijos de las garras de Medea. Cuando los hijos suben a la nave, Medea, medio desnuda observa furiosa el rapto y se dispone a recitar varios maleficios.	*
II	V	661-999	Creúsa y Esón lloran la muerte de la reina, que es también la madre de Jasón. El soldado Alfredo les avisa de la llegada de Mosquete y Jasón, quien le cuenta su padre las peripecias provocadas por Medea. Dadas las circunstancias, Esón le concede la mano de su prima Creúsa a su hijo.	Fábula XXV de Higino  [Referencias a las transformaciones de Medea]
II	VI	1000-	Mosquete está cuidando a los hijos de Jasón y bromea con ellos. Jasón intenta escribir una carta a Medea, pero ella aparece en la escena para confundirlo y cambiarle los papeles. Jasón se despierta y descubre los hechizos de Medea, mientras el criado Mosquete grita. En	*

			<p>el diálogo que mantienen, Jasón la repudia. Las amenazas de Medea son claras: si se casa con Creúsa, sufrirá.</p> <p>Llaman a la puerta, Medea se esconde y escucha la conversación de Esón, Jasón, Creúsa y el soldado Alfredo. De repente, la hechicera aparece y el rey saca una daga. Cuando Creúsa le da la mano a Jasón, su silla sale volando.</p>	
III	VII	1344-1384	El enfado de Jasón con Medea se acrecienta cada vez más. Para ello, acompañado de Mosquete, va a su palacio. Sin embargo, es el criado quien entra solo a él.	*
III	VIII	1385-1421	Mosquete entra al palacio de Medea y le confiesa la verdad: Jasón ha prometido la cabeza de su amada a su padre y, para ello, debe galantearla de forma falsa de nuevo. Medea, airada, le pide al criado que su enamorado entre a palacio.	*
III	IX	1422-1719	Jasón y Medea se perdonan de forma falsa por ambas partes: él para ofrecerla a su padre y ella, para seguirle el juego. Jasón saca una daga y Medea huye, transformada en Creúsa. Vuelve a salir a la escena con un claro objetivo: robarle el anillo protector a Jasón.	*
III	X	1720-1877	Tras sufrir la magia de Medea, Jasón y Creúsa vuelven a palacio. Mosquete les avisa de la llegada de Jasón con Creúsa (Medea), que sale volando. El rey le pide la cabeza de la hechicera para poder reinar. Jasón, sin embargo, todavía no la ha conseguido.	¿Fábula XXVII de Higino?
III	XI	1878-1975	Medea, enfurecida cada vez más, planea la muerte de Creúsa. Para ello, quema el palacio en el que está la amante de Jasón y asesina a sus hijos.	Fábula XXV de Higino
III	XII	1976-2149	Jasón se lamenta, puesto que Medea ha asesinado a sus hijos y a su padre. Las voces de lamento se oyen a lo lejos de la escena. Además, el gracioso Mosquete comenta cómo se abrasa el palacio desde su propia óptica. Por otra parte, Medea sale volando con un dragón y le advierte a Jasón que, una vez habiéndole quitado el anillo, le puede herir.	Fábula XXVI de Higino



## 1. EL MITEMA DE LA TRAICIÓN DE JASÓN

El mitema de la traición de Jasón constituye el núcleo principal de la versión corintia y, a partir de él, pivotan el mitema del asesinato de sus hijos y el de la huida de Medea en un dragón. Para estudiar el despliegue del mitema en ambas obras, debemos analizar la estructura, la acción y el tiempo “narrativo” de ambas piezas, dado que en la versión griega el mitema no se desarrolla en el escenario y en la española, sí.

En *Medea* de Eurípides, la acción se inicia con una Medea destrozada y postrada en la cama con una gran depresión, porque su marido la ha abandonado por Glauce, princesa e hija de Creonte, rey de Corinto. La traición de Jasón sucede, pues, fuera de la escena y la nodriza remite a ella mediante la analepsis:

NODRIZA. [...] Pero ahora todo le es enemigo y padece respecto a lo que más ama, pues Jasón, tras haber traicionado a sus propios hijos y a mi señora, se acuesta en lecho real, por haberse casado con la hija de Creonte, que es rey de esta tierra. Y Medea, la desgraciada, al sentirse ultrajada, repite a gritos los juramentos, recuerda el apretón de su mano derecha, la mayor garantía, e invoca a los dioses por testigos de qué pago obtiene de Jasón.<sup>25</sup>

Por otra parte, en *Los encantos de Medea*, la acción comienza de la siguiente forma: la maga lleva a su propio palacio a Jasón y a su criado Mosquete, personaje inventado por el dramaturgo toledano que no está presente en las versiones anteriores del mito, puesto que responde a las cuestiones escenográficas del teatro barroco, concretamente a los personajes-tipo de la comedia aurisecular<sup>26</sup>. Tras una conversación entre Medea y Jasón, él decide huir para reunirse con su amada y sus padres en Corinto, ya que teme por la vida de su madre, a quien Medea ha transformado en ella misma para que el rey Esón la asesine y así poder vengarse de él.

Por tanto, Francisco de Rojas Zorrilla se separa del relato fundador del mito, puesto que en *Medea* de Eurípides la traición de Jasón no sucede en la escena y se remite a ella mediante la analepsis. Sin embargo, la esencia del mitema de la versión corintia es constante en ambas adaptaciones: Jasón se enamora de una mujer distinta a Medea y la abandona con sus hijos. En Eurípides, Glauce es la mujer que encarna el personaje de la nueva amada de Jasón, frente a Creúsa en Rojas Zorrilla, ya que parte, como veremos, de tradición latina. En *Los encantos de Medea*, Jasón ya repudia a Medea desde el principio de la obra:

MOSQUETE. Dime señor, ¿no la quieres?  
Pues, ¿cómo agora te pesa  
de que aquí te haya traído  
donde agora ser pudiera  
que la hallases? ¿No es tu esposa?

<sup>25</sup> EURÍPIDES (1995) 171-172.

<sup>26</sup> JOSÉ PRADES (1963).

JASÓN.                   ¿No tienes también en ella  
                                  dos hijos?  
                                  Mosquete, sí;  
                                  mas el alma te confiesa  
                                  que a Creúsa tengo amor.

*Los encantos de Medea*, vv. 47-55.

El mitema, por tanto, está “patente” en la comedia, puesto que es la ciudad griega de Corinto en donde Jasón encuentra de nuevo el amor con la hija del rey, que, en este caso, no es su suegro, sino su padre. En la primera jornada de *Los encantos de Medea* se produce también una innovación en el mito, ya que en él no existe la transformación de la reina de Corinto, que es la madre de Jasón, en Medea y su posterior asesinato a manos de Esón. No obstante, estos hechos sirven para provocar gran odio en el rey Esón, que recupera ciertos rasgos del Creonte euripidiano, como, por ejemplo, la figura regia de autoridad, el apoyo a la princesa corintia y el odio que siente hacia Medea.

Cuando la hechicera se despierta en *Los encantos de Medea*, se da cuenta de que Jasón está huyendo y comienza la misma situación que en la tragedia euripidiana al sentirse traicionada y despechada:

MEDEA.                   Del lecho y de mi amor, mi esposo amado,  
                                  descuidada y dormida me ha dejado,  
                                  y, aunque por el espacio  
                                  de mi hermoso palacio  
                                  le busqué, no le hallo; ¡ay de mí!, ¡ay, cielos!  
                                  Jasón, Jasón, no al alma mis recelos  
                                  mintieron, ¿qué he de hacer? ¡ay de mí! ¡ay digo!  
                                  Jasón, esposo, esposo, amigo, amigo  
                                  oye, escucha mis quejas.  
                                  ¿Así te vas huyendo? ¿Así me dejas?  
                                  ¿Qué te ofendió tu esposa?  
                                  ¿No amante, no constante, no amorosa  
                                  te recibió en sus lazos?  
                                  vuelve, vuelve a mis brazos.

*Los encantos de Medea*, vv. 489-502.

No obstante, Rojas Zorrilla recrea una Medea que, a diferencia de Eurípides, intenta dialogar con Jasón para convencerlo de que vuelva con ella, aunque intenta alimentar su sed de venganza. Finalmente, Jasón no se deja seducir por las súplicas, llantos y amenazas de Medea, que, irremediamente, intentará vengarse de él asesinando a sus hijos, a su padre (suegro en Eurípides) y a su amada, como veremos en §2.

## 2. EL MITEMA DEL ASESINATO

Este mitema nace en la versión corintia, en la que asesina a la figura rey, a la princesa y a sus hijos, y se amplifica, posteriormente, en la de Atenas, donde intenta hacerlo también con su hijo Teseo. Para comprobar el mitema, debemos analizar, por un lado, el argumento de ambas obras para verificar en qué situación se producen los distintos asesinatos y, por otro, comprobar qué personajes son asesinados en ambas obras.

Tanto en Eurípides como en Francisco de Rojas Zorrilla, Medea es odiada por una figura regia: en el primero, Creonte, y, en el segundo, Esón, personaje que no forma parte de la historia mítica de Medea ni de sus diferentes versiones en la literatura latina, por lo que es una invención de Francisco de Rojas Zorrilla que encarna perfectamente la configuración del personaje clásico de Creonte<sup>27</sup>.

En *Los encantos de Medea*, la acción comienza *in medias res*: el rey Esón, padre de Jasón, decreta que Medea sea asesinada, puesto que mató a su hermano Pelias, mitema que se cita, al igual que en Eurípides, mediante analepsis. Este mitema forma parte de la leyenda griega<sup>28</sup> y Francisco de Rojas Zorrilla lo mantiene intacto en su versión dramática, puesto que no altera los elementos fundamentales del mitema. Así, conviene destacar que este mitema, es decir, el del rey opresor que odia a Medea, también está patente en la versión senequiana y en compendios mitológicos, como Apolodoro e Higino:

MEDEA. esto supuesto, sabrás  
**que tu tío alevé Pelias,**  
 ese que por reinar quiso  
 matarte, rindió a la fiera  
 parca la cerviz altiva  
 por mi industria, y así ordena  
 mi cólera darle muerte,  
**poniendo a sus hijas mismas**  
**por carniceros verdugos,**  
 que en sus entrañas sangrientas  
 siete veces al cuchillo  
 opusieron la violencia.  
 Súpolo tu padre, Esón,  
 y con los suyos concierta  
 que esta noche me den muerte

*Los encantos de Medea,*  
 vv. 181- 195.

NODRIZA. [...] Pues mi señora Medea no  
 habría navegado hacia las torres del país  
 Yolco con el corazón herido de amor hacia  
 Jasón, ni, **tras haber persuadido a las hijas**  
**de Pelias a que aniquilaran a su padre,**  
 habría habitado esta tierra corintia en  
 compañía de su marido y sus hijos, mientras  
 intentaba complacer a los ciudadanos a cuya  
 tierra vino en su huida, y permanecía de  
 acuerdo en todo con Jasón.

*Medea* de Eurípides.<sup>29</sup>

Está se dirigió al palacio y persuadió a **las hijas de Pelias a que despedazaran y cocieran a su padre,** prometiéndoles rejuvenecerlo con sus drogas; para convencerlas, a un camero troceado y cocido lo transformó en cordero, y, ellas, engañadas, hicieron pedazos a Pelias y lo cocieron.

*Biblioteca* (I, 27) de Apolodoro.

<sup>27</sup> NEWLANDS (1997) 178-208, NUSSBAUM (1997) 219-250.

<sup>28</sup> GRAF (1997) 21-43; BOEDEKER (1997) 127-148.

<sup>29</sup> EURÍPIDES (1995) 171.

Séneca no puede ser el intertexto de la comedia barroca en cuanto a este mitema, dado que las referencias a las hijas de Pelias que se encuentran en el hipertexto están ausentes en su versión del mito:

MEDEA. [...] y los miembros del anciano **Pelias** cocidos en un caldero de bronce: ¡cuántas veces he derramado impiamente sangre funesta!<sup>30</sup>

CREONTE. ¿Había sido escuchado por ti **Pelias** cuando sufrió el suplicio? Pero habla. ¡Que se dé una oportunidad a tu causa sin par!<sup>31</sup>

Así pues, Medea conoce, pues, el decreto de su suegro y transforma a su suegra, que no tiene nombre en la versión áurea, en ella misma para que sea asesinada. Al igual que los dramaturgos griegos y sus contemporáneos<sup>32</sup>, Francisco de Rojas Zorrilla recurre al recurso teatral de la *anagnórisis*<sup>33</sup> para que Creúsa y Esón sepan que la reina ha muerto. A partir de estos hechos, el odio que siente Esón por Medea aumenta de forma considerable.

Así, al final de la segunda jornada, Medea, al enviar a Esón y a la princesa Creúsa a otro territorio por los aires, es odiada aún más por el rey. Francisco de Rojas Zorrilla, al igual que Eurípides, retoma la muerte del rey al final de la obra, aunque con matices distintos, dado que en el texto griego se suicida tras conocer que su hija ha fallecido, mientras que en el texto español Medea invoca a los dioses infernales para que mueran abrasados en una tormenta de llama y fuego:

MEDEA.            La cruel Medea soy.  
                       Materelos por el cielo.  
                       Hoy se levanta, se enciende  
                       contra mi sangre mi fuego  
                       y antes que su muerte llegue,  
                       dioses infernales, ea;  
                       ea, espíritus rebeldes,  
                       que a mi voz obedecéis  
                       soltad por el aire leve  
                       exhalaciones de fuego  
                       que aqueste palacio alteren,  
                       desvaneced su altivez,  
                       no quede en su espacio breve  
                       átamo que a vuestras llamas  
                       no postre sus altiveces.

<sup>30</sup> SÉNECA (1987) 297.

<sup>31</sup> SÉNECA (1987) 300.

<sup>32</sup> GARRIDO CAMACHO (2000), PASCUAL BARCIELA (2017) 153-176, FERNÁNDEZ DEAGUSTINI (2017) 45-59 y GRAY (2019) 85-111.

<sup>33</sup> Aristóteles describía la *anagnórisis* como “el reconocimiento es, como su propio nombre indica, el cambio desde la ignorancia al conocimiento” [ἀναγνώρισις δέ, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή] (*Po. 1452a*). Cito por la edición de LÓPEZ EIRE (ARISTÓTELES 2002).

¡Qué bien parecen las llamas!  
 ¡Qué bien el fuego parece!  
 Hoy más cruel que yo misma,  
 ni la piedad me entemece,  
 ni el amor ha de obligarme.  
 Mas advertid que no lleguen  
 a Jasón vuestros rigores,  
 que con su muerte más aleve  
 le quiero dejar la vida.

*Los encantos de Medea*, vv. 1944-1968.

El personaje de Creúsa retoma también la caracterización clásica y mitológica de Glauce en la leyenda corintia, en tanto que es la mujer por la que Jasón traiciona y olvida a su familia. No obstante, los lazos familiares han cambiado con el rey opresor respecto al texto griego, pues deja de ser su hija para pasar a ser su nuera. A pesar de la transformación del nombre y de los vínculos de sangre, Francisco de Rojas Zorrilla mantiene los elementos del mitema. En este sentido, el mito clásico englobaba que, junto con sus hijos, el rey y la princesa también eran asesinados por la *femme fatale*.

En Eurípides, *Medea*, en cambio, le ofrecía un peplo hechizado a Glauce para que, cuando se lo pusiera, ardiera y muriera abrasada, mientras que, en *Los encantos de Medea*, la maga no ofrece regalos ponzoñosos a la amada de Jasón, sino que opta directamente por quemar el palacio. Desde nuestro punto de vista, se percibe una influencia intertextual de las *Metamorfosis* de Ovidio:

[...] y **Medea contempló ferozmente cómo ardía el palacio** del rey, su impía espada se bañó en la sangre de sus dos hijos, y, una vez conseguida la atroz venganza, la madre se escapó a las armas de Jasón. Partiendo de allí y llevada por dragones titánicos [...]

*Metamorfosis* (VII, 396-399) de Ovidio.<sup>34</sup>

En los textos de Eurípides y Séneca, ella piensa en quemar el palacio, pero es tan solo una opción entre varias posibilidades, aunque, finalmente, no lleva su plan a cabo. Rojas, a partir de sus lecturas clásicas, considera más adecuado para su comedia que el palacio arda, frente a los regalos abrasadores que muestra Eurípides, puesto que era una convención dramática de la comedia aurisecular de magia.<sup>35</sup>

Respecto al asesinato de los hijos, este hecho sucede en ambas obras fuera de la vista del espectador. Sin embargo, el tratamiento del mitema es ligeramente diferente, pues en *Los encantos de Medea* la hechicera se muestra peligrosa y vengativa desde la primera jornada, es por eso por lo que Jasón, al abandonarla con su criado, el gracioso Mosquete, y al regresar a su patria, teme que sus hijos sean

<sup>34</sup> OVIDIO (1964) 69.

<sup>35</sup> CATTANEO (1992), TRAMBAIOLI (1995).

asesinados por ella y se los lleva con él. Así, Medea, cuando se da cuenta de que Jasón le ha traicionado y se los ha llevado sufre por ello:

MEDEA. Los hijos también me lleva,  
triste de mí, ya no caen  
en el pecho más fatigas.

*Los encantos de Medea*, vv. 533-535.

En la tragedia griega de Eurípides, Jasón, en cambio, sentía gran distancia no solo por sus hijos, sino también por su mujer. En este sentido, Francisco de Rojas Zorrilla nos muestra un padre protector apegado a sus hijos desde el principio de la obra y que conoce muy bien a su mujer: por tanto, quiere salvarlos de una muerte casi segura, al igual que la nodriza de Eurípides, que también temía por la vida de los hijos de ambos:

NODRIZA. Esto os refería, queridos niños. Vuestra madre irrita su corazón, irrita su cólera. Marchad más de prisa dentro de casa y no os acerquéis a su mirada, sino precaveos de su carácter salvaje y de la funesta naturaleza de su orgulloso corazón. **¡Idos ahora, marchaos dentro cuanto antes!**<sup>36</sup>

Por otra parte, el mitema se mantiene intacto, sin embargo, en ambas obras en tanto que Medea considera que ha perdido el amor de Jasón y quiere herirlo matando a sus propios hijos, puesto que él le hizo sufrir. Así, los hijos de ambos piden ayuda en ambas obras, sobre todo en el texto barroco de Francisco de Rojas Zorrilla, en donde encontramos numerosos vocativos dirigidos a Jasón con una clara función apelativa. Del mismo modo, en Eurípides, también encontramos alusiones de los niños suplicando ayuda a su padre en un contexto de dolor y de tristeza:

NIÑO.	<b>¡Padre!</b> <i>Un niño dentro.</i>	HIJOS.	<b>¡Ay de mí! ¿Qué he de hacer? ¿Dónde escapar de las manos de mi madre?</b>
JASÓN.	Esta voz hace que vuelva los pasos, que son mis hijos y el fuego voraz empieza a encender también mi cuarto. Llego, pues.	CORIFEO.	<b>-No lo sé, queridísimo hermano, pues estamos perdidos.</b>
	<i>Los encantos de Medea</i> , vv. 1992-1997.	HIJOS.	¿He de entrar a palacio? Creo que debo salvar a los niños de su muerte. - ¡Sí, por los dioses! ¡Salvadnos! Es la ocasión. - ¡Qué cerca estamos ya de la trampa de la espada!

Jasón, tanto en *Medea*, como en *Los encantos de Medea*, conoce el filicidio de su exmujer debido a que un personaje se lo comunica, bien el corifeo en Eurípides, bien

<sup>36</sup> EURÍPIDES (1995) 174.

el criado Mosquete en Francisco de Rojas Zorrilla (todos ellos llevan la función actancial de ambas obras):

MOSQUETE. ¡Malos candiles le enciendan en la otra vida! Anda al fuego, mete manchas, vuela, vuela a las llamas, maridote de tu infame candileja. Todo el palacio se abrasa; llamas el centro bosteza; el cuarto del rey se asura. ¿No hay un convento que venga a socorrerte? No quieren porque se abrasan las dueñas y no hay por acá conventos. **Jasón, con noble clemencia, busca a su padre, mas ya es tarde, porque lardea torreznos de majestad los ladrillos de la pieza; derretido y abrasado con Creúsa, todo es penas.**

*Los encantos de Medea,*  
vv. 2246-2065.

CORIFEO. ¡Oh, infeliz! **No sabes a qué extremos de desgracias has llegado, Jasón, pues, de lo contrario, no habrías articulado esas palabras.**

JASÓN.

CORIFEO. ¿Qué ocurre? ¿Acaso desea matarme a mí también?

JASÓN. Muertos están tus hijos por mano de su madre. ¡Ay de mí! ¿Qué vas a explicarme? ¡Cómo me has aniquilado, mujer!

*Medea* de Eurípides.<sup>37</sup>

En definitiva, el mitema de los asesinatos está presente en la versión trágica del mito de Francisco de Rojas Zorrilla, donde Mosquete alarga los hechos más crueles de la acción, característica de la tragedia de Rojas según Felipe B. Pedraza<sup>38</sup>, y, por tanto, recuerda a la criada de Medea que relata con todo lujo de detalles los hechos sangrientos y delictivos que el espectador no puede ver con sus propios ojos, entre ellos el filicidio cometido por la maga.

### 3. EL MITEMA DE LA HUIDA EN UN DRAGÓN

El mitema de la huida en un dragón se desarrolla en el cuadro y, a diferencia del resto, consideramos que su tratamiento en la comedia puede aportar pistas sobre qué intertexto pudo utilizar Francisco de Rojas para *Los encantos de Medea*. Marianne McDonald<sup>39</sup> ha rastreado las distintas versiones del mitema, que forma parte de los textos de Eurípides, de Séneca y de Ovidio. En la leyenda corintia, se establece que Medea, tras haber asesinado al rey Creonte, a la princesa Creúsa y a sus propios hijos, huye hacia Atenas con un dragón. Así, Eurípides lo expresa explícitamente en su versión mítica:

<sup>37</sup> EURÍPIDES (1995) 208.

<sup>38</sup> PEDRAZA JIMÉNEZ (2007) 40.

<sup>39</sup> McDONALD (1997) 297-324.

MEDEA. [...] Tal carruaje nos ha dado el Sol, padre de mi padre, como amparo frente al brazo enemigo.<sup>40</sup>

Por otra parte, el mitema ha sido claramente modificado por fuentes intermedias, en concreto por Apolodoro, Ovidio e Higino, quienes pudieron servir como intertexto a Francisco de Rojas Zorrilla o al autor de la miscelánea o poliantea que utiliza el dramaturgo toledano para conocer el mito griego:

*Sale Medea en lo alto de un dragón.*

*Los encantos de Medea* (2078+) de Francisco de Rojas Zorrilla.

Medea mató a Mérmero y Feres, los hijos tenidos con Jasón, y recibiendo de Helios un carro con **dragones alados huyó en él** y llegó a Atenas.

*Biblioteca* (I, 28) de Apolodoro.<sup>41</sup>

[...] y Medea contempló ferozmente cómo ardía el palacio del rey, su impía espada se bañó en la sangre de sus dos hijos, y, una vez conseguida la atroz venganza, la madre se escapó a las armas de Jasón. Partiendo de allí y **llevada por dragones titánicos** [...]

*Metamorfosis* (VII, 396-399) de Ovidio.<sup>42</sup>

Medea por su parte regresó de Atenas a la Cólquide en un **carro tirado por dragones**.

Fábula XXVI de Higino.<sup>43</sup>

Roberta Alviti señala que Séneca es una posible fuente (o intertexto) de *Los encantos de Medea*.<sup>44</sup> No obstante, rechazamos dicha hipótesis, dado que no hay ninguna referencia a este animal mitológico, que, en cambio, aparece en el hipertexto:

MEDEA. [...] ¿Reconoces a tu esposa? (Se ha transfigurado. Un carro alado desciende del cielo). Así acostumbro yo a huir. [...] Yo seré transportada por los aires en este carro alado (*Desaparece volando montada en el carro*).<sup>45</sup>

El motivo, además, parece ser habitual en otras comedias españolas, como, por ejemplo, *Fieras de celos y amor* de Bances Candamo, en la que Circe desciende, en cambio, de un dragón con ayuda de los tramoyistas<sup>46</sup>.

<sup>40</sup> EURÍPIDES (1995) 208.

<sup>41</sup> APOLODORO (1985) 83.

<sup>42</sup> OVIDIO (1964) 70.

<sup>43</sup> HIGINIO (2009) 112.

<sup>44</sup> ALVITI (2020) 71.

<sup>45</sup> SÉNECA (1987) 340-341.

<sup>46</sup> ARELLANO AYUSO (1996) 26.



## CONCLUSIONES

La comedia barroca conserva tres mitemas, ya analizados previamente: el mitema de la traición de Jasón, el del asesinato de sus hijos y el de la huida en un dragón. Los mitemas, como elemento irreductible del mito, son, pues, una continuidad respecto a *Medea* de Eurípides. Sin embargo, el tratamiento será, naturalmente, una disidencia debido a dos motivos: el primero, al contexto histórico de la época, y el segundo, al subgénero dramático histórico al que pertenece, es decir, la comedia barroca.

Comencemos con la visión psicológica que subyace en *Medea*. El imaginario cultural que presenta Francisco de Rojas dista del que se nos presenta en el Renacimiento, concretamente en el capítulo XLIII del libro IV de *Philosophía secreta* de Juan Pérez de Moya, quien aporta una interpretación del personaje femenino vinculada a la medicina, la prudencia y la moderación:

Por *Medea* se entiende el consejo, y por esto le hacen hija de *Idya* que quiere decir la que conoce. *Iasón* puede significar médico, de *iasthe*, que quiere decir curar.

Irse con él *Medea* significa que el que ha de buscar medicina a su alma (que es la prudencia) para hacerse hombre bueno y prudente, ha de tener en poco todo lo demás, aunque sea lo que quiere mucho, porque el que no despreciare el deseo de los deleites y despedazare el apetito deshonesto en el camino de su vida desenfadada, ninguna cosa puede hacer admirable ni de gloria, por lo cual se dice de *Medea*, conocedora del bien, despedazó a sus hijos y a su hermano, y dejó su tierra y su padre por seguir a *Iasón*; y porque el que fuere sabio fácilmente señoreará a las estrellas que le convidaren a la lujuria y moderará los deseos que le mueven a la torpeza.

La interpretación negativa del mito de *Medea* no proviene, por tanto, de esta miscelánea, conocida y usada por los dramaturgos del momento. De esta forma, parece que los intertextos no son de raíz renacentista, sino más bien clásica y, por supuesto, barroca. De hecho, existen varias referencias negativas en cuanto al personaje en otras comedias áureas españolas, familiarizada con la hechicera *Circe*, como *El mayor encanto, amor* de Pedro Calderón de la Barca y *Polifemo y Circe*, comedia colaborada por el mismo con Juan Pérez de Montalbán y Antonio Mira de Amescua:

CIRCE. [...] Prima nací de *Medea*  
 en *Tesalia*, donde fuimos  
 asombro de sus estudios  
 y de sus ciencias prodigio,  
 porque, enseñadas las dos  
 de un gran mágico, nos hizo  
 docto escándalo del mundo,  
 sabio portentoso del siglo,  
 que en fin las mujeres, cuando  
 tal vez aplicarse han visto  
 a las letras o a las armas,  
 los hombres han excedido.

*El mayor encanto, amor*, vv. 643-654.<sup>47</sup>

CIRCE. Prima nació de Medea  
aquella que para el curso  
de los astros y penetra  
esos cóncavos profundos  
del mar. [...] Atrocidades, delitos,  
traiciones, muertes, insultos,  
me agradan; que estos extremos  
aún no perdonó Saturno.

*Polifemo y Circe*, vv. 435-439, 475-478.<sup>48</sup>

En cuanto a los intertextos que median entre el hipotexto y el hipertexto, la presencia del personaje de Creúsa, además, indica que la obra proviene directamente de la tradición latina. Así, este antropónimo aparece en la fábula XXV de Higino, en Propercio (II 16, 30; II 21, 12), Ovidio (*Heroidas*, XIII, 53; *Arte de amar*, I, 355) y en *Medea* de Séneca. Por tanto, Rojas se distancia de la tradición helenística de Apolodoro (I, 9, 28) y Diodoro Sículo (IV, 54, 2), quienes la llaman “Glauce”.

La comedia procede (con cierta seguridad) de las fábulas de Higino. Por ejemplo, las referencias constantes a Pelias se encuentran en XXIV (3) y las transformaciones de Medea que suceden en el cuadro V de la comedia, en XXVII (5): en ningún caso Higino transforma en Medea a Creúsa, pero este elemento proviene del motivo de la suplantación de la identidad en comedias griegas de épocas postclásicas. Las referencias de las huidas de Medea en un dragón, ausentes en Eurípides y en Séneca, aparecen también en XXVI (3) y XXVII (3). Higino incluye, además, el mitema de la traición de Jasón y el del asesinato de sus hijos con una explicación detallada.

Las *Metamorfosis* (VII, 394-398) de Ovidio<sup>49</sup> no pueden ser de ninguna manera la fuente, ya que en ella solamente hay una breve referencia al mitema del asesinato y de la traición a Jasón con la que no se profundiza en los hechos de la comedia:

Pero una vez que la recién casada ardió por los hechizos colcos, y Medea contempló ferozmente cómo ardía el palacio del rey, su impía espada se bañó en la sangre de sus dos hijos, y, una vez conseguida la atroz venganza, la madre escapó a las armas de Jasón.

De igual forma, *Los encantos de Medea* se alejan de la tragedia homónima de Séneca en algunos puntos, como las referencias a las hijas de Pelias, de quien solamente se cita el asesinato, y el mitema del dragón.

<sup>47</sup> CALDERÓN DE LA BARCA (2013) 174.

<sup>48</sup> MIRA DE AMESCUA, PÉREZ DE MONTALBÁN y CALDERÓN DE LA BARCA (2006) 579.

<sup>49</sup> OVIDIO (1964) 70.

Por otra parte, un estudio comparado de los personajes<sup>50</sup> en la tradición hipotextual (*Medea* de Eurípides), intertextual (*Biblioteca* de Apolodoro, *Fábulas* de Higino, *Medea* de Séneca, *Metamorfosis* de Ovidio) y en la hipertextual (*Los encantos de Medea* de Francisco de Rojas Zorrilla) apoya nuestra hipótesis, ya que el escritor toledano abandona algunos antropónimos (“Glauce”) y se inclina por el de “Creúsa”:

Personajes	<i>Medea</i> de Eurípides	<i>Medea</i> de Séneca	<i>Biblioteca</i> de Apolodoro	<i>Metamorfosis</i> de Ovidio	<i>Fábulas</i> de Higino	<i>Medea</i> de Francisco de Rojas Zorrilla
Nodriza	X	*	*	*	*	*
Creonte	*	*	X	*	X	*
Hijos	X	X	X	X	X	X
Pedagogo	*	*	*	*	*	*
Jasón	X	X	X	X	X	X
Egeo	X	*	X	X	X	*
Medea	X	X	X	X	X	X
Mensajero	X	*	*	*	*	*
Mosquete	*	*	*	*	*	X
Esón	X [nombrado]	*	X	X	X	X
Creúsa	*	*	*	*	X	X
Glauce	X	*	X	*	*	*
Alfredo	*	*	*	*	*	X

Roberta Alvití<sup>51</sup> apunta, en cambio, que a Rojas “se le escapó la pluma y le salió una obra muy peculiar, nueva y completamente distinta de lo que se veía en los tablados de los corrales o en las representaciones”. Discrepamos, pues, de dicha afirmación por los argumentos esgrimidos anteriormente, ya que se enlaza perfectamente con la tradición mítica. La opción más lógica, por tanto, es que la obra proviene del esquema intertextual de Higino, bien del texto original, bien de alguna miscelánea o poliantea barroca que siga al fabulista latino.

El mito ha sido modificado por el contexto del autor, ya que Francisco de Rojas Zorrilla lo actualiza para los emisores del texto, en consonancia con el contexto literario y la puesta en escena del teatro del siglo XVII. Por ejemplo, la analepsis que aparece en Eurípides es eliminada en el cuadro I, en el que Jasón y Mosquete descienden de una nube, un recurso habitual en dicha época<sup>52</sup>. Esta disidencia del mito respecto a Eurípides responde a los recursos escenográficos del teatro español de los Siglos de Oro y, especialmente, de la generación calderoniana a la que

<sup>50</sup> Francisco de Rojas Zorrilla elimina a varios de ellos que aparecen en la tradición (la nodriza, el mensajero...), siguiendo la fórmula dramática impuesta por Lope de Vega.

<sup>51</sup> ALVITI (2020) 89.

<sup>52</sup> La relación de Medea con las nubes en esta comedia puede ser casual. No obstante, OVIDIO (1964) 71 indica en *Metamorfosis* (VII, 423-424) que la hechicera las solía utilizar para huir de ciertos lugares: “Medea escapa de la muerte gracias a unas nubes que produce con sus encantamientos”. RUANO DE LA HAZA (2000) 85, 236 indica que el recurso es propio también del teatro barroco español, dado que aparece en *La lealtad contra la envidia* y *Santa Juana* de Tirso de Molina.

pertenece Rojas. Por tanto, su uso en la comedia se relaciona con varias comedias donde aparecen metamorfosis, objetos mágicos (como el anillo que Medea le entrega a Jasón) y apariciones y desapariciones: *El mayor encanto, amor, Apolo y Climene, El castillo de Lindabridis y Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, entre otras<sup>53</sup>.

Curiosamente, a partir del final de *Los encantos de Medea*, podemos deducir que Rojas quería hacer una segunda parte del mito (quizá siguiendo la leyenda de Atenas) que, realmente, no sabemos si la redactó o, por el contrario, se ha perdido:

MOSQUETE. Y aquí la primera parte  
de esta fábula fin tenga,  
y la segunda os promete  
su autor si agradare aquesta.

*Los encantos de Medea*, vv. 2146-2149.

¿No agradó *Los encantos de Medea* entre el público aurisecular si seguimos la inferencia del verso 2149 teniendo en cuenta que la petición de perdón es una convención literaria del teatro español del siglo XVII? ¿Cómo sería, por tanto, la reescritura mítica de esta segunda parte? Desde un punto de vista ecdótico, los versos varían en las ediciones *S9* y *S10*<sup>54</sup>:

MOSQUETE. Finalizando con esto  
*Los encantos de Medea*,  
pidiendo perdón a todos  
el autor, si les molesta.

*Los encantos de Medea*, vv. 2146-2149.

Como ya hemos explicado, Eurípides y Séneca desarrollan la versión de Atenas continúa con la huida de Medea y su refugio en dicha ciudad con el rey Egeo, por lo que, desde este punto de vista, quizá Rojas tuviera pensado en recrear la siguiente versión<sup>55</sup>. No obstante, la Medea rojiana no se refugia en Creonte, como sucede en *Medea* de Eurípides, y tampoco los espectadores saben exactamente a dónde se dirige, puesto que en las versiones anteriores estaba muy claro que se iba con Egeo, rey de Atenas. Por ende, podemos deducir que quizá esta hipotética reescritura mítica no seguiría una estructura mitemática fiel a la literatura clásica y a la tradición oral de la Grecia antigua.

En síntesis, *Los encantos de Medea* de Francisco de Rojas Zorrilla pertenece a la tradición vertical del mito, porque versiona y reescribe la versión corintia, que, a

<sup>53</sup> ARELLANO AYUSO (1996) 32.

<sup>54</sup> La edición *S9* es la número 347 en la bibliografía de GONZÁLEZ CAÑAL, CEREZO RUBIO y VEGA GARCÍA-LUENGOS (2007) y la *S10*, la 348.

<sup>55</sup> GRAF (1997) 22.

su vez, forma parte de la transmisión horizontal, junto con las leyendas de la Cólquide, de Yolcos y de Atenas<sup>56</sup>. No podemos, por tanto, afirmar que el dramaturgo toledano se aleje excesivamente de la tradición clásica, porque, desde una perspectiva mitocrítica, la comedia áurea recupera todos los mitemas fundamentales de la historia corintia, a pesar del distanciamiento con la Grecia clásica y las convenciones escénicas y literarias del teatro español del siglo XVII.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO CORTÉS, Narciso (1923), *El teatro en Valladolid*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos.
- ALVITI, Roberta (2020), “Rojas Zorrilla entre clasicidad y originalidad: el caso de *Los encantos de Medea*”, *Anuario calderoniano* 13, 61-94. <https://recyt.fecyt.es/index.php/acal/article/view/74221>
- APOLODORO (1985), *Biblioteca*, trad. Margarita Rodríguez de Sepúlveda, Madrid, Gredos.
- ARCELLASCHI, André (1990), *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, Rome, École Française de Rome.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio (1996), “Magos y prodigios en el escenario del Siglo de Oro”, en José Juan BERBEL RODRÍGUEZ (coord.), *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 15-35.
- BOEDEKER, Deborah (1997), “Becoming Medea: assimilation in Euripides”, en James J. CLAUSS y Sarah Iles JOHNSTON (eds.), *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, Princeton, Princeton University Press, 27-148.
- BRUNEL, Pierre (1992a), *Mithocritique: théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BRUNEL, Pierre (1992b), *Apollinaire entre deux mondes. Le contrepoint mythique dans Alcools. Mithocritique II*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BRUNEL, Pierre (2016), *Mithocritique*, Grenoble, UGA Éditions.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2013), *El mayor encanto, amor*, edición de Alejandra ULLA LORENZO, Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana.
- CATTANEO, María Teresa (1992), “Medea entre mito y magia. En torno a la comedia de magia en Rojas Zorrilla”, en Francisco JAVIER BLASCO, Ermanno CALDERA, Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS y Ricardo DE LA FUENTE (eds.), *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, 121-131.
- CLAUSS James J. y Sarah Iles JOHNSTON (eds.) (1997), *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, Princeton, Princeton University Press.
- CORTI, Lillian (1998), *The myth of Medea and the murder of children*, Wesport, London Greenwood Press.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1911), *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Imprenta de la revista de archivos.
- DURAND, Gilbert (1993), *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos.
- DURAND, Gilbert (2012), *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general*, México, Fondo de Cultura Económica.
- EIGELDINGER, Marc (1987), *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine.
- EURÍPIDES (1995), *Tragedias I*, edición de JuanAntonio LÓPEZ FÉREZ, Cátedra, Madrid.

<sup>56</sup> GRAF (1997) 21-43.

- FERNÁNDEZ DEAGUSTINI, María del Pilar (2017), “¿Ἀνελληνόστολον? La escena de reconocimiento entre las Danaides y Pelasgo en *Suplicantes* de Esquilo”, *Nova tellus: Anuario del Centro de Estudios Clásicos* 35.2, 234-325.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2008), “Relecturas modernas y versiones subversivas de los mitos antiguos”, en Juan HERRERO CECILIA y Monserrat MORALES PECO (coords.), *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y literatura comparada*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 31-44.
- GARRIDO CAMACHO, Patricia (2000), *El tema del reconocimiento en el teatro español del siglo XVI: la teoría de la anagnórisis*, London, Tamesis Books.
- GENETTE, Gérard (1992), *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GENTILI, Bruno y Franca PERUSINO, *Medea nella letteratura e nell' arte*, Venecia, Marsilio, 2000.
- GÓMEZ CABALLERO, Iván (2021a), “Estudio mitocrítico entre *Vidas paralelas* de Plutarco y *El robo de las sabinas* de Juan Coello y Arias, Francisco de Rojas Zorrilla y Antonio Coello Ochoa”, *Minerva. Revista de filología clásica* 34, 123-142. DOI: <https://doi.org/10.24197/mrfc.34.2021.123-142>
- GÓMEZ CABALLERO, Iván (2021b), “*Ab urbe condita* de Tito Livio: ¿fuente directa de *El robo de las sabinas*, comedia en colaboración de Juan Coello y Arias, Francisco de Rojas Zorrilla y Antonio Coello Ochoa?”, *Studia philologica valentina* 23, 1-18. DOI: <https://doi.org/10.7203/SPhV.23.20827>
- GÓMEZ RUBIO, Gemma (2008), *La configuración de las tragedias de Francisco de Rojas Zorrilla* (tesis doctoral), Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha.
- GÓMEZ RUBIO, Gemma (2015), “Tragedias”, en Rafael GONZÁLEZ CAÑAL (coord.), *El universo dramático de Francisco de Rojas Zorrilla*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 67-78.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (2007), “La transmisión impresa del teatro de Rojas Zorrilla”, *Lectura y Signo* 2, 217-235.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (2015), “Corpus, autorías y atribuciones”, en Rafael GONZÁLEZ CAÑAL (coord.), *El universo dramático de Rojas Zorrilla*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 25-36.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, Ubaldo CEREZO RUBIO y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (2007), *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger
- GRAF, Fritz (1997), “Medea, the enchantress from afar: remarks on a well-known myth”, en James J. CLAUSS y Sarah Iles JOHNSTON (eds.), *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, Princeton, Princeton University Press, 21-43.
- GRAY, Patrick (2019), “Shakespeare versus Aristotle: Anagnorisis, repentance and acknowledgment”, *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 49.1, 85-111.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana (2008), “Burla y sátira en *Los encantos de Medea I*”, en Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, Rafael GONZÁLEZ CAÑAL y Elena MARCELLO (eds.), *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso Internacional (Toledo, 2007)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 671-682.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana (2010), “Burla y sátira en *Los encantos de Medea II*: mito, montaje y monarquía”, en Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS y Héctor URZÁIZ TORTAJADA (eds.), *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*, Olmedo, Ayuntamiento de Olmedo-Universidad de Valladolid, 609-620.
- HERRERO CECILIA, Juan (2006), “El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias”, *Cédille: Revista de Estudios Franceses* 2, 58-76.
- HERRERO CECILIA, Juan y Monserrat MORALES PECO (2008), “La palabra permanente del mito y su reescritura a través del tiempo”, en Juan HERRERO CECILIA y Monserrat MORALES PECO (coords.), *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y literatura comparada*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 13-28.
- HIGINO (2009), *Fábulas*, traducción de Javier DEL HOYO y José Miguel GARCÍA RUIZ, Madrid, Gredos.
- JOSÉ PRADES, Juana de (1963), *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- JULIO GIMÉNEZ, María Teresa (2005), “Tramoyas y artificios en *Los encantos de Medea*”, en Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, Rafael GONZÁLEZ CAÑAL y Gemma GÓMEZ RUBIO (eds.), *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico, Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 193-213.
- MACCURDY, Raymond R. (1958), *Francisco de Rojas Zorrilla and the tragedia*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio (2003), “Puso el honor dragones de Medea: Sobre ésta y otras Medeas en el teatro de Lope”, *Criticón* 87-89, 479-492.
- MARTÍNEZ FALERO, Luis (2013), “Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 22, 481-496.
- MARTINO, Francesco (2006), *Medea: teatro e comunicazione*, Bari, Levante.
- MCDONALD, M. (1997), “Medea as politician and diva: riding the dragon into the future”, en James J. CLAUSS y Sarah Iles JOHNSTON (eds.), *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, Princeton, Princeton University Press, 297-324.
- MOREAU, Alain (1994), *Le mythe de Jason et Médée. Le va-nu-pied et la sorcière*, París, Belles Lettres.
- MORENILLA, C. (2002), “Cuatro perfiles nuevos de Medea”, en Francesco DE MARTINO y Carmen MORENILLA, *El perfil de les ombres*, Bari, Levante, 333-367.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio, Juan PÉREZ DE MONTALBÁN y Pedro CALDERÓN DE LA BARCA (2006), “*Polyfemo y Circe*”, edición de Álvaro IBÁÑEZ CHACÓN y Francisco José SÁNCHEZ GARCÍA, en Agustín DE LA GRANJA (coord.), *Antonio Mira de Amescua, Teatro completo IV*, Granada, Universidad de Granada/Diputación de Granada, 543-656.
- NEWLANDS, Carole E. (1997), “The *Metamorphosis* of Ovid’s *Medea*”, en James J. CLAUSS y Sarah Iles JOHNSTON (eds.), *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, Princeton, Princeton University Press, 178-208.
- NUSSBAUM, Martha C. (1997), “Serpents in the soul: a reading of Seneca’s *Medea*”, en James J. CLAUSS y Sarah Iles JOHNSTON (eds.), *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, Princeton, Princeton University Press, 219-250.
- OVIDIO (1964), *Metamorfosis. Volumen (Libros VI-X)*, traducción de Antonio RUIZ DE ELVIRA, Barcelona, Alma Mater.
- PASCUAL BARCIELA, Emilio (2017), “La anagnórisis trágica en *Agamenón* de Esquilo”, *Tycho. Revista de Iniciación en la Investigación del teatro clásico grecolatino y su tradición* 5, 153-176.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2007), *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, Castilla-La Mancha.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2013), *Porfiar con el olvido. Rojas Zorrilla ante la crítica y el público*, Madrid/ Frankfurt am Main, TC-12/ Iberoamericana/Vertuert.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES (1980), *Manual de literatura española. Barroco: teatro. IV*, Pamplona, Cénlit Ediciones.
- POCIÑA PÉREZ, Andrés (2002), “Tres dramatizaciones del tema de Medea del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Calderón de la Barca y Rojas Zorrilla”, en Andrés POCIÑA PÉREZ y Jesús María GARCÍA GONZÁLEZ (eds.), *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*, Granada, Universidad de Granada, 751-778.
- RENNERT, Hugo A. (1907), “Notes on the Chronology of the Spanish Drama”, *Modern Language Review* II, 331-341.
- ROCHA PEREIRA, A. M. ET ALI (1991), *Medeia no drama antigo e moderno*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de (2014), *Obras completas. Volumen V. Segunda parte de comedias*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico, dirigida por Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ y Rafael GONZÁLEZ CAÑAL, volumen coordinado por Elena MARCELLO, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- RUANO DE LA HAZA, José María (2000), *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.

- SÉNECA (1987), *Tragedias I. Hércules loco. Las troyanas. Las fenicias. Medea*, traducción de Jesús LUQUE MORENO, Madrid, Gredos.
- TRAMBAIOLI, Marcella (1995), “*Los encantos de Medea* de Rojas Zorrilla y la espectacularidad de la comedia de tramoya”, en José Luis SUÁREZ GARCÍA (ed.), *Texto y espectáculo. Proceedings of the Thirteenth International Golden Age Spanish Theatre Symposium (March 17-20 at the University of Texas, El Paso)*, York, Spanish Literature Publications Company, 107-116.
- VEGA CARPIO, Lope de (2009), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edición de Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, Madrid, Teatro Español de Madrid.
- VEGA CARPIO, Lope de (2019), *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, edición de Ignacio ARELLANO AYUSO, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.